



Croatia XXI (1990) — 34 Zagreb

Izvorna znanstvena rasprava

Anita Peti

IRONIJA U DRAMATURGIJI ANTUNA ŠOLJANA

UDK 886.2.09



U raspravi autorica nastoji pojasniti razumijevanje pojma ironija, polazeći od najopćenitijeg razumijevanja, da bi sužavanjem vidokruga na tumačenje ironije u umjetničkom tekstu, a posebice u dramskom, pokušala, čitajući Šoljanov dramski opus, objasniti na koji način on ironijskim destabiliziranjem nedvosmisleno uspostavljenih vrijednosti (ili možda samo naših navika?) postavlja klopku smislu oblikovanom u svojim tekstovima.

Pregled proučavanja termina IRONIJA

Prilikom čitanja teksta ironiju možemo i ne pročitati. U tom se slučaju postavlja pitanje jesmo li doista pročitati smisao teksta. Ironija svakako jest svojevrсно narušavanje i destabiliziranje osiguravanog smisla teksta, ali bitno je pojasniti vrstu toga narušavanja. Pokušamo li sa stanovišta znanosti o književnosti i hermeneutike odgovoriti na pitanje što je ironija, zanemarujući samorazumljivost tog termina u svakodnevicu, to nas nužno vodi u razmatranje specifične igre teksta i konteksta. Temeljem takvog razmatranja čini nam se promišljanje o stalnosti ili promjenjivosti smisla teksta i, u vezi s tim, o njegovoj vrijednosti.

Možda nije naodmet ponoviti još jednom razlikovanje *značenja* i *smisla*, koje vodi razlici semiologije i semiotike. Uzmemo li tekst kao osnovu, riječi u tekstu posjeduju značenja, a tek čitav tekst gradi smisao povezivanjem i prožimanjem tih pojedinačnih značenja. Naime, gledano s lingvističkog stajališta, jasno je da jedinice unutar sustava (jezika) tek aktualizacijom znače.

U tom je smislu poticajno Ricoeurovo razdvajanje semiologije i semantike, pri kojem on uzima u obzir Hjelmslevljevu analizu sistema, Benvenisteovu lingvistiku govora i Husserlovu teoriju značenja, kako to navodi i Dragan Stojanović u knjizi *Ironija i značenje*.¹ Tekst u kojem je riječ upotrijebljena izdvaja tu riječ iz sustava jezika i njenu potencijalnu višeznačnost svodi na jednu od mogućnosti, ili proširuje i naglašava spektar njenih mogućih značenja, kao što je čest slučaj u poetskom tekstu.

Svakako, ironija je jedna od figura kojoj je polisemija imanentna i time se naglašava bitna veza između jezika kao sustava i poetskog teksta.

Tumačenja značenja pojma ironije su brojna, a već se u antici javljaju dva gotovo suprotna shvaćanja. Jedno je Aristotelovo, izneseno poglavito u *Nikomahovoj etici* i *Retorici*, koje ima gnoсеološki karakter jer određuje ironiju u odnosu na vrlinu, i to onu koju on smatra vrhovnom, istinoljubivost. Aristotel definira ironiju kao negativnost. U *Retorici* je nešto blaži i govori o ironiji u vezi sa smiješnim.

Drugo je shvaćanje pojma ironije ono koje je, zahvaljujući Platonovim dijalozima vezano uz Sokrata, a ta je »Sokratova ironija izraz slobodnog, tragalačkog i vedrog duha. Umesto kao lukavost, treba je shvatiti kao širinu duha i mudru šalu nesklonu dogmatskim tvrdnjama.«²

Retoričko određenje pojma ironije, ako i nije najznačajnije, svakako zauzima središnje mjesto u tradiciji pojma. To nas odre-

¹ Vidi: Dragan Stojanović, *Ironija i značenje*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 1984, str. 78. i dalje.

² Stojanović, op. cit., str. 17.

đenje dovodi u blizinu shvaćanja nužnosti proučavanja ironije iz vizure semantike. Klasična retorika govori o ironiji kao o podsmješljivom načinu govora kojim se izražava ili daje na znanje suprotno od onog što se misli, kudi se pohvalom i slično

Osnovna retorička određenja pojma vezana su uz *dissimulatio* (skrivanje pravog mišljenja, tako da se onaj koji govori pravi da ne misli ono što doista misli) i *simulatio* (stvaranje privida time što onaj koji govori misli ono što u stvari ne misli). To su, na neki način, dvije strane istog prikrivanja — ustezanje formuliranja vlastitog mišljenja i s druge strane formuliranje mišljenja koje nije pravo.

Ovime se postavlja još jedno bitno pitanje — podrazumijeva li se pod retoričkom ironijom:

1. suprotnost onoga što se mislilo, što se zaista htjelo reći, i onoga što se zaista reklo ili

2. suprotnost onoga što je rečeno i onoga kako je to, s obzirom na ironičko preokretanje ili pomicanje smisla, shvaćeno.³

Iz ovoga vidimo da je retorika nagovijestila neke probleme i postavila pitanja vezana uz ironiju, a pokušaji rješavanja i izvan su njenih okvira. Retorika uglavnom govori o ironiji u izgovorenom korpusu, dok mi moramo uzeti u obzir i pisane tekstove. Osim toga, povremeni »izlasci« izvan retoričkog određenja ironije kao načina izražavanja (na primjer kod Cicerona, koji inzistira na suprotnosti i »urbanosti« ironije, uzimajući Sokrata kao ogledni primjer ili kod Kvintilijana, koji govori o tome kako čitav čovjekov život može biti obojen ironijom, opet je riječ o Sokratu), postaju kasnije gotovo temeljem filozofskih određenja.

Hegel, Schlegel i Kierkegaard su trojica filozofa koji se bave ironijom kao bitnim dijelom svojih filozofskih sustava, i to ironijom kao posebnom spoznajnom metodom i pitanjima smisla koji se njome doseže. Hegel kao da nastavlja Ciceronovu misao govoreći o Sokratu, i osobito, govoreći o urbanosti ironije. Naime, on vidi urbanitet obrazovanih ljudi i slobodu dijaloškog izražavanja kao temeljne karakteristike ironije. To su misli koje se na bitan način približuju našem shvaćanju ironije u dramskoj formi.

Hegel, govoreći o toj urbanoj dijalogičnosti ironije, kaže: »Urbanitet je prava učtivnost i toj pravoj učtivosti leži u osnovi. Ali urbanitet ostaje pri tome da se drugome prizna potpuna lična sloboda njegove savjesti, njegovih uverenja, — da se svakome s kim se vodi razgovor prizna pravo da se izrazi: i da se ta karakterna crta pokazuje u svome određenom određenom odgovoru, protivrečenju, — da se vlastiti govor u poređenju s izjašnjenjem drugoga

³ Vidi: Stojanović, op. cit., str. 21.

smatra za subjektivan; jer tu se radi o jednom razgovoru u kojem nastupaju ličnosti kao ličnosti, a ne objektivan razum ili um koji se raspravlja sa sobom.»⁴

Ovdje će biti govora o odnosu Hegelovih stavova prema Schlegelovim i Kierkegaardovim, a kad bude riječi o ironiji u drami, vratit ćemo se ponovo raspravi o dijalogičnosti započetoj ovdje.

Schlegel svoja razmišljanja o subjektivnoj ironiji izvodi iz Fichteovog filozofskog stava da je *ja* nadmoćno *ne-ja*. Osnovni su Hegelovi prigovori Schlegelu bili upućeni zbog, po njegovu mišljenju, nedopustivog proširenja pojma ironije. Naime, Schlegel govori o ironiji kao o stanju u kojem je mišljenje spoznalo samo sebe i tako dospjelo do harmonije.

Hegel je izvršno uočio onu karakteristiku ironije da sve što stvori sama i razara, a bilo bi izvan njegova sistema mišljenja prihvatiti mogućnost razaranja onog supstancijalnog. S druge strane, Kierkegaard u svom suprotstavljanju Hegelovu viđenju Sokrata govori o dvama pojmovima izuzetno važnim za razumijevanje ironije u drami — o *neobuzdanoj slobodi subjektivnosti* i o *premoći* (u odnosu Sokrata i sofista). On Sokratovu ironiju shvaća kao čistu i beskraju negativnost. Ono što je važno u ovome je da se status ironije pokazao presudnim činiocem povijesti filozofije, svojstvom diskursa kojim se u dijalogu istražuje istina. Time se pokazuje njena gnoseološka strana, s drugu stranu retoričkih određenja prema kojima je ona promjena smisla teksta.

Već iz ovog kratkog prikaza povijesti proučavanja termina vidimo da ironija nije značila uvijek isto u svim epohama. Moguće je ironiju dijeliti na nekoliko vrsta: sokratovska ironija, tragička ironija (kod Sofokla, Euripida), dramska ironija ili ironija sudbine, objektivna ironija, subjektivna ironija ili romantička ironija i epska ironija.⁵

Ono što ironiju najuže vezuje uz književnost jest činjenica da u velikoj književnosti nije uvijek sve jasno, bez nedoumica i nijansi smislova, da značenja nikada nisu nepromjenjiva i jednom za uvijek formulirana. U tom je smislu nezaobilazno ime Thomasa Manna, čiji spis *Betrachtungen eines Unpolitischen* završava poglavljem *Ironija i radikalizam*. On ironijom naziva erotičko privlačenje neoduhovljenog života i za istinu zainteresiranog duha (u svjetlu Nietzscheova razlikovanja života i duha). I odatle onda bitna veza između života i duha koju time uspostavlja ironija i postaje poslanjem umjetnosti. Odatle naš stav da je ironija imanentno umjetnički način izražavanja, kroz koji se, na neki način, potvrđuje umjetnost kao izraz slobodnog dijaloškog duha.

⁴ Hegel, *Istorija filozofije*, Beograd 1975, str. 151.

⁵ Vidi: *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Nolit, Beograd 1985, str. 275—276.

Razumijevanje ironije u umjetničkom tekstu

Dakako, to ne znači da je umjetnost uvijek ironična, ili da ironija umjetnosti garantira vrijednost. Ona govori o nužno prisutnoj igni intencionalnih sila, o podložnosti djela višeslojnom čitanju, što može postati signalom vrijednosti. Tekst je uvijek isti, ali njegov smisao nije. Ironija je u tekstu mogućnost, potencija, kao i značenje riječi. Jedno od osnovnih pitanja je ono o ne-promjenjivosti smisla teksta. Ima li tekst (ovdje govorimo prvenstveno o poetskom tekstu) smisao koji je zajamčen, nezavisan od ironije, ili se smisao teksta formira svakim čitanjem?

Dakako, autor računa sa svojom fizičkom odsutnošću iz teksta i zato ostavlja signale kojima ukida mogućnost potpune relativizacije smisla teksta. Pisani je tekst na način retorike uvijek upućen na čitatelja. Dva su mislioca pokušala osigurati stabilnost smisla teksta, Roman Ingarden i Edmund Husserl. Unatoč njihovu znatnom utjecaju do danas, mislim da se možemo složiti s kritikom koju im upućuje Leszek Kołakowski kad govori o nužnoj posredovanosti. »Sve što uđe u polje ljudske komunikacije neizbežno je nesigurno, uvek sporno, osetljivo, privremeno i smrtno.«⁶

Čovjekov se svijet u ironiji ne rastače potpuno, kao što bi se to moglo zaključiti. Čovjek njome samo stječe pravo na svoju različitost od bogova, na svoju ljudskost, slučajnost, nesigurnost. I pravo na priznavanje svega toga kao sastavnog dijela ljudskog svijeta. Idealnost, bezvremenost i nepogrešivost ne mogu biti karakteristike svijeta čovjeka tragično obilježenog stalnom borbom dionizijskog i apolonijskog.

Uključimo li u ova razmatranja o stalnosti smisla teksta još i pitanje ironije koja narušava i destabilizira formirani smisao, time priključujemo čitavo polje intencija koje se sukobljavaju. »Ironija postoji onda kad kontekst na smisao teksta izvrši takav pritisak u razumevanju, da ono napušta trasu, određenu značenjskim jedinicama koje su upotrebljene u tekstu i načinom njihovog ulančavanja u celinu, i skreće na nesigurnu putanju nedoslovnosti. Svojstva upravo *ironičke* putanje razumevanja tekstualnog smisla zavise od veza koje se uspostavljaju između semantičkog materijala teksta i semantičkog materijala konteksta. Bilo da je kontekst tekstualan, bilo netekstualan, pritisak o kojem je reč jeste semantički pritisak: on predstavlja naročitu vrstu značenjskog međuuticaja.«⁷

⁶ Lešek Kolakowski, *III. program Radio-Beograda*, broj 44. 1980, str. 247.

⁷ Stojanović, op. cit., str. 141.

Stalno moramo imati na umu da ironijsko djelovanje na tekst nikada nije potpuno negiranje. Osobito je to jasno kad je u pitanju umjetnički tekst, koji ni sam nikada kao cjelina nema jednoznačnog smisla, svodljivog na jednom zauvijek utvrđenu formulu.

Dakle, kao što nema mogućnosti točnog određenja prvotnog smisla nenarušenog ironijom, tako ni ono pomicanje smisla, destabiliziranje uzrokovano semantičnim pritiskom ironije nije jednoznačno. Uostalom, već je rečeno da je u srži ironije bar *dvoznačnost*, ako ne i *polisemija*.

Uvijek kad govorimo o značenjima koja se proizvode umjetničkim tekstovima, upotrebom jezika na način da on postaje umjetnošću, moramo misliti na onu prvotnu značajnost jedinica jezika. Njihova arbitrarnost, semantička valencija koju posjeduju unutar jezika kao sustava, prenosi se u književno djelo. Upravo stoga međudjelovanje intencionalnih narušavanja smislova izazvanih ironijskim otklonom od uhodane trase formiranja smisla u nekom djelu ne može nikada funkcionirati kao unaprijed predviđiva logičko-matematička shema, čiji ishod možemo »isplanirati«. »Ironija uvek ima oreol dvosmislice. Fenomen o kojem je reč, u stvari, naročito jasno pokazuje da ironija, u najvećem broju slučajeva, ne unosi u razumevanje teksta neeksplicirano ali podrazumevano shvatanje kakvo proizlazi iz obrasca *nije-tako-kao-što-je-rečeno*, nego pre ono koje sledi iz obrasca *nije-sasvim-tako, možda-i-nije-tako, to-je-tako-ali-bez-poslednje-obveznosti*... Modifikacija smisla u skladu sa ovim obrascima praćena je višeznačnošću; u izazivanju podrivačke višeznačnosti, tamo gde je inače ne bi moralo biti ako se ostane na smislaonoj trasi, ironija se zapravo i sastoji.«⁸

Ironija u dramskom

Kao što je pojam dramskog izraza širi od pojma dramske umjetnosti, tako ni ironija nije vezana samo uz dramsko. Ona ipak u svom ustroju sadrži ono nešto, što je, čini nam se, najuže povezuje baš uz dramu, a to je *napetost*.

Napetost, bila ona tjelesna, biološka, duševna, povijesna ili egzistencijalna napetost⁹, bitna je karakteristika drame. Konstitutivna kvaliteta ironije također je napetost, i to napetost smislova izrečenog i mišljenog, stvarnog. Wayne C. Booth čak govori o tome kao o dramskoj kvaliteti ironije.¹⁰

⁸ Stojanović, op. cit., str. 153—154.

⁹ Vidi: Vladan Švacov, *Temelji dramaturgije*, Školska knjiga, Zagreb 1976.

¹⁰ Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1974, str. 137.

Budući da je u središtu našeg interesa drama kao književni rod, a ne dramsko kao fenomen, usmjerit ćemo pažnju na taj segment. »Pojmovi lirsko, epsko, dramsko, jesu književno-znanstvena imena za temeljne mogućnosti čovjekova postojanja uopće, a lirika, ep i drama postoje samo zato što područje emocionalnog, zornog i logičkog konstituiraju bit čovjekovu i kao jedinstvo i kao slijed po kojemu se dijele djetinjstvo, mladost i zrelo doba. Ovi-me dolazimo do ishodišne točke našeg istraživanja koje počinje s konstatacijom da je dramska umjetnost nastala kao oblikovanje dramatskog doživljaja, a taj opet iz dramatskog kao jedne od temeljnih mogućnosti čovjekova opstanka. Jednostavnije rečeno: drama nastaje, tada i ondje, gdje čovjek postaje svjestan dramatičnosti svoje egzistencije, kada sebe spozna kao dramsko biće.«¹¹ Švacov u svom proučavanju polazi od Staigerovih određenja, ali ide i dalje.

Dvije vrste napetosti koje su najuže povezane međusobno i koje određuju čovjeka kao biće drame, nama su ujedno najinteresantnije za bavljenje ironijom — to su povijesna i egzistencijalna napetost. *Povijesna*, koju Švacov određuje kao »diskrepanciju povijesti kao cjeline čovjekova bitka u prostoru i vremenu i težnju egzistencije za apsolutnom važnosti«¹² i *egzistencijalna*, koja je definirana kao neko stanje *između*, između ovoga sada i otvorenosti izbora, a to *između* upravo i jest *napetost*. U *graničnoj situaciji* (Jaspers), *časovima sjete i očajanja* (Kierkegaard), potaknut vlastitom *odvažnošću* ili *skrbi za druge* — u — *svijetu* (Heidegger), opstanak se stavlja licem u lice pred svoje vlastito određenje, spoznaje najdublje i najskrivenije temelje svoje osobnosti, postaje *egzistencija*.¹³

Karl Jaspers govori o egzistenciji samo u blizini graničnih situacija, gdje čovjek spoznaje ugroženost svog opstanka. Pet je vidova graničnih situacija o kojima on govori, a Švacov naglašava da one predstavljaju mogućnost nove klasifikacije dramskih situacija.

1. Prva i osnovna granična situacija čovjekova stoji u ograničenju da kao opstanak jest uvijek u jednoj određenoj situaciji, a ne općenito kao cjelina »svih mogućnosti«.

2. Smrt.

3. Patnja.

4. Borba.

5. Krivnja.¹⁴

¹¹ Švacov, op. cit., str. 13.

¹² Vidi: Švacov, op. cit., str. 28.

¹³ Vidi: Švacov, op. cit., str. 38.

¹⁴ Citirano prema: Karl Jaspers, *Philosophie*, Bd. I, II, III, Berlin — Göttingen — Heidelberg 1956.

Posjedovanje svijesti o graničnim situacijama jednako kao i mogućnost ironijskog odmaka svojstvena je jedino ljudima. Jedino čovjek osjeća svoje postojanje u svijetu kao problematično, nedjednoznačno, podložno pitanjima. Iz čovjekove sposobnosti postavljanja pitanja o vlastitu opstanku u svijetu nastaje drama.

Čovjek zna da je, kako to i Šoljan kaže *hereditarno opterećen smrću*, zna da je civilizacijski uvjetovan da bude istovremeno kriv i nevin. Ta je suprotstavljenost karakteristična za tipičnu žrtvu, **pharmakos**. Northrop Frye objašnjava to govoreći o tragičkim modusima pripovjedačke književnosti. »Arhetip neizbježno ironijskog jest Adam, ljudska priroda pod smrtnom presudom.

Arhetip nepodudarno ironijskog jest Krist, savršeno nevina žrtva isključena iz ljudskog društva.

Na pola puta između njih nalazi se središnji lik tragedije, koji jest ljudski, a ipak junačkih razmjera koje često sadrže naznaku božanstva. Njegov je arhetip Prometej, besmrtni titan koga su bogovi odbacili zbog prijateljevanja s ljudima.«¹⁵

Ironija se javlja i u vezi s tragičnim i u vezi s komičnim. Komedijska pokušava junaka uključiti u društvo, a tragedija ga izdvaja iz društva. Čini nam se da je veza ironije i tragičnog u tom smislu prisutna u dramama Antuna Šoljana. Svi su junaci njegovih drama na neki način izdvojeni, izopćeni i to je ona točka, koja motivira pokušaj određenja Šoljanovih drama kao tragedija.

Ono što u bitnom razlikuje klasičnu tragediju od tragedije prožete ironijom je prepoznavanje.¹⁶ U ironijskoj tragediji to prepoznavanje izostaje, jer nema krivnje na onaj način na koji se ona javlja u tragediji. Ironija razara smisao tragedije pokazujući da je na djelu proizvoljnost, slučaj, nedostatak sreće. Žrtva u ironijskoj tragediji je uzaludna, jer katarza izostaje.

Frye u arhetipskoj kritici, temeljenoj na teoriji motiva, ironiju i satiru određuje kao **mit zime**. Svaki je mit podijeljen na šest faza, tako da posljednje tri faze ironije odgovaraju posljednjim trim fazama tragedije. Bitna razlika između tragičke ironije i satire (koja je ratoborna ironija) razaznaje se na taj način što se likovi ne pokušavaju ismijati, nego se iznose na vidjelo »previše ljudski« aspekti tragedije.¹⁷

Junaci nisu više samo heroji, likovi koji su »bolji od nas«, kako to Aristotel određuje, nego su oni i obični ljudi. Ironički književnik, namie, stvara na podlozi niskomimetskoga — on pokušava

¹⁵ Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb 1979, str. 55.

¹⁶ Vidi: Aristotel, *Nauk o pjesničkom umijeću*, Biblioteka, Zagreb 1977, str. 27.

¹⁷ Frye, op. cit., str. 267.

opisati život točno onakvim kakav jest, služeći se što većom objektivnošću i potiskivanjem eksplicitnog izjašnjavanja vezanog uz moral.

Za djelotvornu ironiju bitan je odmak, koji se u tragediji postiže visokom moralnom normom. Ironija ne napada direktno, nego, kao što je već rečeno, s jedne neosobne razine. Stoga u ironijskoj tragediji nema moraliziranja, već su jasno odvojene dvije strane: *moral* i *ne-moral*, u čijoj je razdvojenosti izvor ironije. Frye objašnjava kako se ironijska perspektiva u tragediji postiže postavljanjem likova na stupanj slobode niži od slobode publike¹⁸, a time se ujedno i djelotvorno ostvaruje potrebna distanca.

Dijalog je prostor ispunjenja ironije. To ne mora biti dijalog dvaju dramskih lica, nego i razgovor sa samim sobom, s onom razdvojenošću unutar sebe. Kao i mišljenje i jezik, koji su određeni dijalogom, mišljenjem i protumišljenjem, to je osnova i ironije. Smatramo da je usporedbom napetosti i dijalogičnosti kao bitnih karakteristika drame s istim osobinama ironije, moguće uspostaviti strukturnu vezu među njima.

Polazeći od toga možemo govoriti o »tragičkoj ironiji«, jer se tragedija i ironija neprestano isprepliću i dopunjuju. Premda ironija kreće od niskomimetskog, »realističnog«, ona završava u mitu, onako kako ga određuje Jolles. »Nije lako pronaći natuknicu kojom se nagovještuje duhovna zaokupljenost iz koje se nadaže jednostavni oblik mita. Mogli bismo izabrati **znanje**, **znanost**, ali nam pritom pred očima valja čvrsto zadržati da se ne misli na ono znanje prema kojem se na koncu ravna spoznaja, a čak ni na ono što je unaprijed izvjesno, strogo neophodno, općevažeće, što uvjetuje i zasniva iskustvo i spoznaju te svakoj spoznaji pretходи, nego da ovdje imamo posla s onim neuvjetovanim znanjem koje se samo nadaže kad predmet sam sebe stvori u pitanju i odgovoru te se putem riječi, putem pravorijeka, obznani i čuva.«¹⁹

Herojsko i niskomimetsko u tragediji nikada se ne pomiruju. Herojsko je u ironijskoj tragediji najčešće ono kako lik vidi sam sebe, a niskomimetsko je kako ga vide drugi. Ironijskim položajem iz kojega jedno promatra drugo, gubi se svako dostojanstvo. U ironijskoj književnosti presudni trenutak samospoznaje u kojem se spajaju prošlost i budućnost kroz *viđenje* Istine nije vrhunac do kojeg se penje i sa kojeg se pada. Pad počinje puno prije takvog trenutka, a kad lice, eventualno, spozna, ta je istina u znaku pitanja, sporna i razorena sumnjama.

¹⁸ Isto, str. 250.

¹⁹ André Jolles, *Jednostavni oblici*, Biblioteka, Zagreb 1978, str. 77.

Ironija u dramaturgiji Antuna Šoljana

Antun Šoljan se u hrvatskoj književnosti javlja kao pisac svijeta čiji je sadržaj nesigurnost, traumatiziranost, nesnalaženje, pisac svijeta koji je izgubio svijest o svojim tradicionalnim vrijednostima. Budući da je jedini pravi trenutak postojanja toga svijeta situacija ruba, granice, ta rubnost i njeno ispitivanje postaju dominantnim Šoljanovim temama.

Ona linija koja u razumijevanju ironije ide od Cicerona do Schlegela, govoreći o njoj vezanoj uz urbanost, sve do poistovjećivanja ironije s vrhunskim dometom mišljenja, s kreativnom, stvaralačkom dijalogičnošću mišljenja, čini nam se osobito poticajnom za pokušaj čitanja Šoljanovih drama.

Čini nam se, naime, da je Šoljan odabrao upravo takav ironijski način govorenja da bi nam prikazao suvremenu tragediju na tematskom fonu promišljanja odnosa pojedinca i mase, (ne)morala, tradicije i individualnog talenta, izoliranosti. Šoljan je ironijskom destrukcijom postavio klopku, zamku, smislu tekstova koje piše, zato smatramo da se u Šoljana ironijsko razaranje prethodnog smisla zbiva u trima formama govorenja:

1. unutar govora jednog lica
2. u dijalogu dvaju ili više lica
3. promišljanjem odnosa napisanog teksta i pretpostavljenog konteksta.

Šoljan u svojim dramama ostvaruje svjestan odmak da bi time iskazao univerzalnost svakog pojedinačnog primjera. Gotovo je redovito jedna strana hladna, distancirana, dok je druga ona koja napetost i »prijetnju sudbine« shvaća kao pitanje života ili smrti (vlastitog prvenstveno), i za koju ta situacija i jest granična, rubna situacija.

Šoljan redovito zahvaća upravo u srž takvih rubnih situacija i njihovim ne-rješavanjem, trajnom ne-izvjesnošću, ne-završenošću, potcrtava sliku svijeta umrtvljenih vrijednosti. Ne zaboravimo u tom kontekstu da je sjećanje jedan od osnovnih pokazatelja svekolike uljudbe. Upravo je ironija taj činilac koji osujećuje nedvo-smisleno uspostavljanje vrijednosti, jer tekst postaje tek fiksirani okvir ironičke kolebljivosti smisla. Dakako, ta ironijska relativizacija smisla pokazuje istovremeno nesmislenost beskrajno samouvjerene antropocentrične slike svijeta.

Rekla bih da Šoljan ironiju koristi onako kao što Aristotel u »Nikomahovoj etici« navodi da se njome treba služiti: s tananim osjećajem za situaciju, predmet o kojem je riječ i sliku koju će o njegovom odnosu prema tom predmetu steći drugi.

Već se u *Licu*, prvoj Šoljanovoj drami zanimljiva naslova, uspostavlja neki od odnosa koji ga zaokupljaju do danas, a to su povezanost istine i glasine, morala i nemorala, pravde i nepravde.

Zanimljivost naslova ove prve njegove drame čini nam se u mogućnosti poistovjećivanja lica i maske. Obraz kao da je postao obrazina u tom svijetu poremećenih vrijednosti. I nije više čovjek-pojedinac taj koji odlučuje u kojem će trenutku svoga života staviti koju krinku, već o tome odlučuju neki bezimena Drugi, neke bezimene stare žene i starci, mještani i ostali glasovi koji time postaju svjedocima neke igre u kojoj su baš svi izgubili konce.

Šoljanu je važno naglasiti urbanost mjesta događanja, možda kao jednu od pretpostavki ironije: »Radnja se događa 1957. godine, u ranu jesen, u jednom našem mjestu, koje je taman toliko veliko, da ga ne možemo nazvati selom.«²⁰ Već se na leksičkoj razini, deminutivima (*susjedica*, *čašica* i *mužić* u kontekstu koji zahtijeva krajnju ozbiljnost i nesentimentalnost) iz usta Prve stare žene, uspostavlja ironijski odmak koji sugerira lažnost svijeta. Na razini sintagme, ili bolje, sintakse, Šoljan uključuje glas narodnih poslovice kroz usta Starice, proročica Sudbine, okrutnih i nemilosrdnih Parki: (Glazba opća galama »Ubijao klao palio silovao« galama se stišava, ali muklo traje ispod glasova prve i druge stare žene)

PRVA: Došlo djelo na vidjelo.

DRUGA: Mnogima će osvanuti crni petak.

PRVA: Oko za oko, zub za zub.

DRUGA: Kako si posijao, tako ćeš i žnjeti.

(Galama »Ubijao klao palio silovao«)²¹

Starice su Suđenice, a Starac kor, koji hladno i distancirano izgovara pravorijek. Dva su glasa suprotstavljena — jedan je glas Erinija, boginja rođenih iz prvog krvnog delikta koje zahtijevaju neku svoju pravdu, a drugi je glas Kora koji zahtijeva pravdu svijeta. Oba nam glasa u svojoj pretjeranosti zvuče, poput ironijskog komentara na događanja u drami.

Branimir Donat kaže da je Šoljan »u drami prikazao svijet koji traži *identitet* razapet između fraze i mita«, dok se nama čini da je to prije svijet uhvaćen u zamku fraze i rituala. Autor u stalnom dijalogu s kontekstom provocira značenja i distancira i sebe i nas od ponavljanja tog stalno istog, ritualnog, koje je odavno izgubilo svoje značenje. Upravo izazivanjem značenja segmenta jezika koji se frazeologizirao i postao ne-smislen u ustima zajednice koja poznaje jedino takav jezik, on razara i smisaonost te zajednice.

Ono što je započeto u drami »Lice«, nastavlja se i u *Sovi*, možda s još oštrijom distancom koja vodi do groteske i sarkazma. Naslovno lice drame, Sova, zapravo je i fizički i psihički bogalj i tu su izvori grotesknog. Darko Novaković naglašava kako u karakte-

²⁰ Antun Šoljan, *Devet drama*, Matica hrvatska, Zagreb 1970, str. 6 (u daljnjem tekstu DD).

²¹ DD, str. 7.

rizaciji grotesknog »nije riječ o estetičkoj, nego o gnoseološkoj kategoriji, koja ukazuje na određenu osobinu stvarnosti, i to na njezinu izobličенost, koja promatrača istodobno i užasava i tjera na smijeh. Po Heidsiecku, u grotesknom se očituje dvostruka proturječnost: logička, jer je čovjek unižen na razinu stvari (a to je spajanje nespojivih područja), a potom i etička, jer smijeh koji slijedi poslije uočavanja nesklada ne može imati uobičajenu oslobodilačku snagu [komičnog].«²² Pročitane iz ovakve vizure, riječi Sova na samom početku drame postaju više od ironije — one pokazuju grotesknost svijeta!

Autor se ponovno igra značenjima riječi iz svakodnevnog, narodnog, gotovo uličnog leksika, slično kao i s poslovicama u »Licu«, no s još većim odmakom. Ne zaboravimo na naslov drame i ključnu ulogu lica s imenom Sova, kroz čiju se poremećenu sliku morala odigravaju sva događanja u drami. Sova, koji bi trebao biti simbolom mudrosti i sabranosti, u okružju svoga izopačenog morala i sustava vrijednosti, zaista je iskusan i, možda, mudar.

Kao što se ni lica Šoljanovih drama ne razvijaju tokom dramske radnje u smislu bitnog mijenjanja njihovih stavova od početka prema kraju, tako ni u cjelokupnom njegovu dramskom opusu nema razvojnosti u tom smislu. Pomaci su drugačiji, usmjereni produblivanju vitalnih pitanja uljudbe postavljenih već u prvim dramama. Sve se više pokazuje autorova sklonost gotovo klasičnoj tragediji i provociranju značenja rubnih situacija. Osobito je to vidljivo u dramama »Brdo« i »Galilejevo užašće«. Obje su drame tematski suprotstavljene instituciji koja osporava slobodu. I oba su teksta zapravo drame dokazivanja identiteta.

U prvim dvjema dramama o kojima smo govorili, u kojima su okviri određeni ljudskom svakodnevicom, u kojima kao dramsko polazište nalazimo životne činjenice,²³ kontekst koji utječe na formiranje smisla teksta i ironijski razara svaku iluziju o mogućnosti jednog stalnog, dovršenog, zauvijek stvorenog smisla, proizlazi iz te svakodnevnice situacije. On je podložan mimetičkom načelu gotovo jednako toliko, koliko i dramska radnja. Pri tom ne treba zaboraviti da književno djelo, kao djelo stvaralačke mašte ne može biti ni faktografski istinito, ni faktografski lažno.

U dramama *Brdo* i »Galilejevo užašće« ta se oporba širi na cjelokupni Šoljanov svjetonazorni univerzum. Ovdje se sve jasnije uobličava jezgra Šoljanova pisanja, a to su pitanja o postanju svijeta bez obzira na čovjekove želje i projekcije, s jasnom svijesću o besmislenosti ustroja svijeta onakvog, kakvog ga znamo i nuž-

²² Darko Novaković, *Suvremena teorija grotesknog: rezultati i perspektive*, Umjetnost riječi XXVI, 3—4, Zagreb 1982, str. 187.

²³ Vidi: Branimir Donat, rukopis za monografiju o Antunu Šoljanu, str. 10.

nosti konstituiranja druge povijesti. Šoljanovi odabranici, »specijalni izaslanici«, postaju sve više negativni heroji, kojima je namijenjena sudbinska uloga uzmaca, a jednim imperativom postaje nužnost koje su svjesni i od koje se ironijski pokušavaju odmaknuti.

Ovim dramama započinje pisanje u kojem su slutnje zla prisutne od samog početka. Prisustvo Sudbine jedina je konstanta koja prati Šoljanove gubitnike.

Možda je u »Brdu« najjasnija proturječnost između lica koja su hladna i onih koja »izazov sudbine« shvaćaju kao pitanje života i smrti, za koje on postaje prekoračenje granice. Kapetan Herrera eksplisitno govori o tome na samom početku drame.

KAPETAN HERRERA: Ne znam ko mi glavu nosi. Ah, ovo će me koštati živaca i živaca... što kažem, živaca?... pola života... ma kakvih pola života, cijeli moj život ovisi o tome...²⁴

Ironija u ovoj drami postaje očitija, javlja se izriječom u didaskalijama, i to ne uvijek uz isto lice, jer kod Šoljana ništa nije stalno (osim Sudbine), nego uvijek uz ono lice koje se osjeća dominantnim u tom času. I time dijelom tokom drame pokazuje ono što je na kraju potpuno jasno, a to je poistovjećivanje pobjednika i poraženog, kao i nemogućnost doseganja cjeline značenja. Jer, Brdo je možda znak, a možda i nije. Ono je, između ostalog, znak na horizontu. Horizont je uvijek nedokučiv (iz ljudske perspektive, nama jedine dostupne), pa i značenje znaka koje je u njegovu posjedu. U visini i daljini Brda, u njegovoj nedostižnosti, začetak je nužnosti pada.

U »Brdu« je na djelu suvremena tragedija u kojoj je ironijsko ostvareno pokazivanjem onoga što je s drugu stranu herojskog i božanskog u tragediji — ljudskog. Upravo je svođenje na ljudsku mjeru mjerilo toga svijeta.

Ova drama kao da potcrtava ono što govori Frye: »Kao samosvojna faza ironije, četvrta faza motri tragediju odozdo, iz moralne i zbiljne perspektive stanja iskustva. Ona naglašuje ljudskost svojih junaka, smanjuje osjećaj ritualne neizbježivosti u tragediji, priskrbljuje društvena psihološka objašnjenja propasti, i čini da što je moguće veći dio ljudske bijede izgleda«, kao što je rekao Thoreau, »suvišan i izbjježiv.«²⁵

U »Brdu« je izvor ironijskog u dubokoj suprotnosti pojedinačne čovjekove egzistencije u borbi protiv sudbine, s vječnom ljudskom nadom u mogućnost pobjede nad svemoćnim, koja čovjeka istovremeno čini nadmoćnim i nemoćnim i koja pokazuje najljudskije osobine heroja.

²⁴ PSHK, str. 12.

²⁵ Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb 1979, str. 267.

Herrera prihvaća naređenja ozbiljno, svjestan dubljeg značenja toga Brda-znaka, dok se Garcia, nadređeni, smije. On je taj koji misli da je izaslanik Sudbine, upravitelj reda stvari, onaj kojemu je dano dijeliti pravdu. Zapravo, on je zla kob protiv koje se bori Herrera. Ali obrazac u kojem Šoljan piše je tragedija; suvremena tragedija, u kojoj kor više nije dostojanstveni skup staraca koji govore pravorijek, istinu i pravdu, nego su to glasovi kladioničara što se ironično nadmeću praznim frazama. I igra riječi »popiti-popeti« u ironijskoj je funkciji. Premda ta igra riječi negira ozbiljnost Herrerinog shvaćanja situacije, time ne dolazi do njenog poricanja, nego do umnažanja mogućnosti razumijevanja teksta, koji se čita u znaku te ironijske neusuglašenosti. Naime, smijeh koji izaziva ovaj skup glasova nije smijeh oslobođenja, katarze, nego gorak smijeh koji prati detronizaciju vrijednosti. Kapetan Herrera je, između ostalog, zbog svojih ideja neprihvatljivih instituciji, unižen s čina generala na čin kapetana i to se u drami često naglašava.

Tragička je ironija obrat pri kojem se neočekivano s obzirom na dotadašnji tok radnje, ali u skladu sa sudbinskom predodređenošću, stvari razvijaju prema tragičnom završetku. Kad već izgleda da je glavni junak izmakao katastrofi, kad je dospio do vrha, točno na vrijeme, u što nitko stvarno nije vjerovao, on pada, mrta.

Koliko god na prvi pogled izgledalo da je dramska situacija u *Galilejevu užašašću* drugačija od one u »Brdu«, mislimo da je upravo suprotno. Galilej je svjestan činjenice da drži sudbinu u svojim rukama, iako se čini da drugi njome upravljaju. I unatoč zatočeništvu, on je zadobio slobodu. Jednako tako je Herrera izvojevao svoju slobodu stizanjem na vrh Brda »točno na vrijeme« (prepoznati sudbinsko u pravom času) i unatoč dokinuću fizičkog opstanka, njegova je egzistencija doživjela svoje ispunjenje, svoje samoprepoznavanje u toj zadnjoj graničnoj situaciji. Smrt je u ovim dramama nešto što još uvijek ima smisao za Šoljana.

Tragički je ritam, kao što je rečeno, ritam žrtvovanja. Ono što u našoj civilizaciji živi kao emocionalna jezgra toga stava nalazi se u središtu kršćanstva — čovjek Isus, za vjernike sin Božji, kojega moramo gledati više kao dio božanske historije, nego ljudske, a koji se žrtvovao za Čovjeka. Mučenik je najčešće označen kao heroj, ali on je zapravo mnogo češće žrtva. U »Galilejevu užašašću« optužen i optužitelj, žrtva i krvnik, vezani su, između ostalog, prinudom. (Prisilni gostoprimec prisilnog gosta).²⁶ Ironičnost situacije kojom drama započinje tek nagovještava ironičnost čitavog djela — jedna je strana ona koja *razumije*, druga *ne razumije*, jedna *zna*, druga *ne zna*. I onaj prvi time postaje dominantnim,

²⁶ PSHK, str. 144.

nadmoćnim, neosjetljivim na stvari svijeta čak i kad se u tim stvarima radi o njegovu životu ili smrti.

I ovdje se, kao i u svim dramama o kojima je bilo riječi, javljaju problemi *zavičajnosti*, *pripadnosti* i *gubitništva*, koji su konstante Šoljanova djela, ali svaki su put drugačije osvijetljeni, a koji su u Šoljanovu pogledu oštro odvojeni od sentimentalističkog gledanja na njih.

U »Galilejevu uzašašću« ta su tri pitanja ujedno izvori višesmislenosti, nužnosti razumijevanja i drugačijeg smisla od onog izrečenog na prvi pogled. Jer zavičaj Galilejev nije samo Toskana, nego čitav svijet, onaj svijet kojeg je svojom idejom utemeljio, u kojemu je čovjeka postavio na njegovo mjesto. Stoga u njegovim riječima čitamo ironiju kad govori:

GALILEI: Tako to ide. (Stanka) E, pa onda, što veliš, da nas dvojica toskanskih slobodnjaka popijemo po čašu pravog našeg vina. Evo, i boca je opletena kod nas. A vino je izvrsno. Kad otvoriš bocu, na domovinu miriše. (Zvuk čaša i natakanja). Zemljače, u zdravlje. U zdravlje našega srodstva.

TOMMASO (uz kucanje čaša): Srodstva?

GALILEI: Sjećaš se što si rekao na početku ovoga našeg dugog i beskorisnog razgovora? Rekao si da smo vezani srodstvom, izdajica i izdani, doušnik i oklevetani, sudac i suđeni.

TOMMASO: Nisam baš tako mislio... Nemojte sad...

GALILEI: Srodstvo je jače nego što slutiš.

TOMMASO: Je l' zato što smo zemljaci?

GALILEI: Ne, nego jer smo obojica žrtve. Strane na kojima se nalazimo, izabrali su drugi za nas, i strane su moćnije nego mi sami. Da popijemo po još jednu? Hajde, živio. (Piju, Stanka.)

TOMMASO: Smiješno, da ovako pijemo ko najbolji prijatelji.

GALILEI: Napokon, zar nije i Isus jeo i pio s Judom?²⁷

Duboka je razlika između pripadnosti crkvi i vjeri onako kako to vidi Tommaso Caccini i pripadnosti Istini i uvjerenju kako to vidi Galileo Galilei. Istina je uvijek ugrožena relativizmom, a jednako tako znanost i moral, pa se u komunikaciji između Tommasa i Galilea ironija javlja u onom značenju o kojem govori Stojanović u poglavlju o razumijevanju i nesporazumu: »Ironija je upravo primer takvog remećenja, takve promene. Pri tom je od najveće važnosti to što promenu ili poremećaj ove vrste ne zapaža svako ko inače, u »neporemećenom« vidu, može punopravno i bez teškoća da učestvuje u komunikaciji. Razumevanje poremećaja (i njegovih stvarnih i konkretnih posledica) ne podudara se obavezno sa razumevanjem smisla o kojem je reč niti je određeno istim či-

²⁷ PSHK, str. 153.

niocima kao to razumevanje, odnosno, onim što, eventualno, čuva identitet smisla u razumevanju. Kontekst, koji inače pomaže »čudu komunikacije«, može imati i sasvim drugačiju ulogu; on može uticati na stvaranje privida da je do komunikacije uopšte došlo ili pak pothranjivati utisak da je komuniciran jedan određeni smisao dok je, za kontekstualno bolje i svestranije obaveštene, »u stvari« komunicirano nešto sasvim drugo; kao što i kod onih učesnika komunikacije koji su svesni da je posredi privid i da se tekst mora razumeti s rezervom, može izazivati nesigurnost kako se, s obzirom na specifičnu suzdržljivost u razumevanju koju nalaže, valja odnositi prema dotičnom tekstu. Ironija upravo podrazumeva takvo suzdržano razumevanje, razumevanje »s rezervom«; gde je ironija, tu je komunikacija kolebljivog smisla i kolebanje u razumevanju smisla.«²⁸

Gubitništvo kruži oko pitanja koje je već jednom bilo postavljeno, u »Sovi« — koliko vrijedi život? Ovdje pita Galilei, za kojeg, kao i za Planinca, vrijednosti još imaju smisao. Za njih vrijednost nije u »računanju« sa životom, kao za doušnike Tommasa i Sovu. Galilei nekoliko puta izrijeком kaže da njega herojstvo ne zanima i baš taj njegov odmak, koji Tommaso shvaća kao oholost, vodi do gotovo groteskne situacije u kojoj se pojašnjava tko je poremećen i tko je gubitnik. Galileo, nevjernik, ali uvjeren u svoju ideju, govori gotovo biblijskim tonom²⁹ koji kulminira Tommasovim proročkim načinom govorenja do prijelaza u grotesku. Galilei je obogotvoreni čovjek, onaj o kojemu govori Raymond Williams u knjizi *Modern Tragedy*.³⁰

Neki se ironični tropi ponavljaju u Šoljanovu djelu, provocirajući uvijek novi smisao. Takav je slučaj s pticom, koja, dakako, sama po sebi nije ironična, kao što ni jedna riječ nije ironična sama po sebi. Tek kontekstom, kao što smo vidjeli u »Sovi«, ona dobiva ironijski smisao. Riječ je o ptici na završetku drame, kad se događa Galilejevo uzašašće, *uzlet* nedostupan čovjeku, teškom od ljudske patnje.³¹

Šoljan se dramom *Ledeno ljeto* naizgled vraća svakodnevnoj situaciji i običnim ljudima, ali naravno, samo naizgled, jer obična situacija ne nosi u sebi onu napetost kojom postaje dramska situacija. Ovo je drama o putovanju prema istini, prema istinskom životu. Istovremeno, gotovo doslovno, ovo je drama života i smrti.

²⁸ Dragan Stojanović, *Ironija i značenje*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 1984, str. 104.

²⁹ Vidi: PSHK, str. 154.

³⁰ Vidi: Raymond Williams, *Modern Tragedy*, Chatto and Windus, London 1966, str. 156. i dalje.

³¹ Vidi: PSHK, str. 162.

Taj život i ta smrt suprotstavljeni su na nekoliko razina u raspravljanju o banalnosti, istrošenosti smisla života, nemogućnosti življenja bez prava na istinu. Smrt nije podrivanje egzistencije, nego neka vrst samospoznaje, otkrivanje vlastita identiteta. Da bi se došlo do te krajnje mogućnosti, autor od početka gradi smisao. Ladnik, glavno lice drame, pokušava izboriti pravo na istinu, na mogućnost odabira života.

Ironijom Šoljan razara samorazumljivost svakodnevice i naviknutost na nju. Pokušavamo pročitati smisao Ladnikove pobune protiv ustaljenosti, protiv neslobode, nemogućnosti izbora. I načas povjerujemo da smo shvatili smisao. Ali nismo do kraja. U svjetlu toga je Ladnikov razgovor sa Šverkom, starcem koji ne razumije ništa od onoga što se trenutno događa, ali kao da razumije bit stvari, ono što je skriveno iza površinskih značenja. On je za sebe, intimno, uspostavio savršenu ravnotežu na stolcu za ljuljanje, kao na vagi, između stvari čovjeku nužnih, peći i postelje.³² Sličnim se tonom odvija i razgovor sa studentima, premda iz ponekih replika zazvuči ironija, prepoznatljiva samo onome izvan teksta, jer unutar teksta jedna strana (studenti) ne poznaje kontekst da bi mogla shvatiti ironičnost, a za drugu stranu (Ladnika) taj je kontekst osobna tragedija.

Ironičnost kulminira u grotesknom završetku, gdje je svaka riječ opterećena svojom višesmislenošću istaknutom kontekstom u kojem se riječi i rečenice javljaju. Tu je sve ono što je oporba dostojanstvenoj smrti — poistovjećivanje čovjekove sudbine s nemoći zaklanog janjeta kojeg »dolje« nosi jaka velika žena, govor koji prelazi u puko govorenje da ne bi bila tišina.

Potruga karakterizira dramu *Dobre vijesti, gospo*, i to potraga za jednim drugim svijetom, koji je potpuna suprotnost našem svijetu. Dakako, potraga je uzaludna i taj zametak dramske situacije Šoljan koristi za sukobljavanje mita i istine. Ironija se uspostavlja između svakodnevnosti života i Otkrića antipoda tome životu.

Težnja za sigurnim, točno odredivim vrijednostima onog nečeg drugog pretvara se u dramu, jer samo *izabrani*, odabrani vođe (Kraljica i Kapetan) mogu shvatiti nemogućnost takvih određenja. Ovo je drama ljudskosti, jer su ključne riječi koje ju konstituiraju domovina, fatamorgana, mašta i čežnja. Naglasak je na prirodnom ciklusu, koji se naizgled uspostavlja Kapetanovom smrću. Premda novi vođa, kapetanov sin, izgovara rečenicu: »Kralj je mrtav«,³³ to ne pridonosi promjeni ustroja svijeta. Čovjek nikada ne spoznaje do kraja granice svoga svijeta, ma koliko se puta ciklus ponovio.

³² Vidi: DD, str. 145.

³³ Vidi: DD, str. 192.

U svijetu u kojem samo jedan čovjek ima ime, pa bio to i nadimak (Buljina), a taj je čovjek uz to i kralj, dakle izabrani, u svijetu u kojem jedini prorok nije prepoznat, mora doći do relativizacije. Ponovo su sukobljeni istina i prisiljavanje na laž.

Sudbine Šoljanovih dramskih lica obilježene su ironijom na način na koji je čitav Sokratov život obilježen njome. Dva su plana na kojima se ona ovdje izražava — odnos između Kraljice i Kapetana na jednoj, i Sina i Princeze na drugoj strani. Prvi je odnos upućen na mišljenje, a drugi na doživljavanje, u značenju ironije o kojoj govori Schlegel.

Kao i čovjekov život, plovidba mora imati smisao i svrhu. Zbog nemogućnosti doseganja svrhe i smisla i jednog i drugog, ponovo se postavlja osnovno pitanje vrijednosti — vrijedi li onda živjeti?³⁴ Čak ni ironija koja se javlja kao trop i koja je jasno, transparentno prepoznatljiva, ne spašava taj svijet od Zla.

Potop i »Klopka« su dvije drame među kojima vezu uspostavlja izmjenjivanje čiste mimeze, upućivanja na »realnost« i onoga nadrealnog. Ali ne samo to. Obje problematiziraju granične situacije čovjekove, obilježene neumitnošću i potpunom čovjekovom bespomoćnošću. Pitanje je samo stupnja osviještenosti.

»Potop« počinje jednako kao i svaki drugi dan, komunikacijom koja to nije. Nemogućnost komunikacije Bibija i Koke ovdje se još može činiti odrazom suvremenog načina života, ali to bi bilo pojednostavnjivanje. Čini nam se da je ta nemogućnost uvjetovana prije temeljnom različitošću pogleda na svijet ovih lica — jedan je Kokin, koji sagledava probleme svakodnevice življenja, a drugi je Bibijev, koji upućuje na dublju problematičnost čovjekova opstanka. I upravo je u toj različitosti konteksta njihovih isказа, različitosti misaonih konteksta, izvor ironije.

Nije slučajan Bibijev monolog na početku, u kojem on govori o pticama (ponovo asocijacija na križ, na nevinu žrtvu?) i zrakoplovima. U nastavku drame, neposredno prije dolaska u »mali planinski izletnički dom, koji *bi mogao biti* negdje u Sloveniji»,³⁵ Bibi zamišlja da vozi avion. Čitava je drama od tog mjesta nabijena suprotstavljanjem dviju oštro razgraničenih strana, od kojih je jedna fantazijska, simbolizirana prirodnošću, letom i uzletom, a druga je »prizemna«, gotovo banalna, koja sve pojednostavnjuje. To je razlikovanje provedeno i jezikom. Marko, kao predstavnik druge strane, često rabi narodne poslovice ili rječnik vojske. Oba tipa govorenja iz perspektive čitatelja, kojemu je dano da bude izvan te situacije, izvan te nemoći, izvan te klopke iz koje nema izlaza,³⁶ zvuče ironijski.

³⁴ Vidi: DD, str. 183.

³⁵ Vidi: DD, str. 196. (Istakla A. P.)

³⁶ Vidi: DD, str. 229.

Pokušaj izlaska iz svijeta svakodnevice i navike, pokušaj pronalaženja drugačijeg svijeta kroz putovanje (izlet — uzlet) ponovno završava u nužnosti privikavanja na nove okolnosti. Čovjekova opterećenost navikom gotovo da postaje njegovim ontološkim određenjem. Nigdje ne može biti bitno drugačije, jer uvijek su i svuda ponovno u pitanju samo ljudi, svedeni na svoju malu ljudsku mjeru. Netko Drugi upravlja koncima njihova života i pri tom se ironično smiješi.

Situacija u *Klopci* kao da se nastavlja na atmosferu »Potopa«, ili joj prethodi. Niz nesporeda, mehanički izgovorenih rečenica, nejasnoća. Na mjestu ljudske bliskosti i intimnosti, zapravo je distanca, ironijski odmak. Ovdje vidimo kako se riječima mijenja smisao ovisno o kontekstu u kojem se nalaze. Svi deminutivi koje izgovara Žena i koji bi trebali biti znakom zajedništva, u stvari potcrtavaju različitost svjetova muškarca i žene: »Hajde, dragi moj, nemoj ti ni za što brinuti, sve će biti u redu. Lijepo ćemo razvezati kravaticu, pa skinuti cipelice, pa ćemo dati svom dragom da nešto popije, pa će ga njegova djevojčica maziti i paziti i nećemo više drhtati ko kakav mali uplašeni dečko.«³⁷

U »Klopci« vidimo prikazano ono značenje ironije o kojem govore retoričari — jedno misliti, a drugo reći. Relativizacija je potpuna. Kao da je svaka riječ gotovo suprotnog značenja od onog izgovorenog, kao da su sve obične stvari samo *naoko* obične, a sve zajedno je klopka, stupica, zamka (koju ljudi uobičajeno postavljaju životinjama i groteskna je situacija u kojoj je čovjek upao u klopku koju mu je podmetnuo netko iznad njega, netko inteligentniji od njega), zagonetka kojoj se više ne sjećamo odgonetke. Sve je kao u nekoj kompliciranoj igri, u kojoj ljudi pokušavaju pronaći identitet.

Vrijednosti su poremećene — ono što bi trebalo biti poznato (odnos Žene i Muškarca), do apsurdna je dovedeno neprepoznavanje, a ono što bi trebalo biti nepoznato, to je poznato i faktički stvarno. Stoga smijeh koji prati ovu ironiju ne oslobađa, već opterećuje još više.

Muškarac je doveden na granicu svoga opstanka, kojeg osjeća ugroženim, a Žena je još uvijek slatka ženica koja ga umiruje i tepa mu. Ali ni ta ironija koja je banalna, jasno prepoznatljiva, ne lišava nas slutnje da još nismo shvatili smisao kojeg nam autor posređuje. (I da ga, vjerojatno, nećemo do kraja ni shvatiti.)

ŽENA: Ne voliš svoju djevojčicu više ni ovolicno, ovolicušno!

MUŠKARAC: Nije to, anđele, nije. Ali ja ću ovdje poludjeti! Ja sam u klopki.

³⁷ DD, str. 235.

ŽENA: (mirno) Da, u klopki si. Ovo je klopka za mila morska čudovišta. Ja sam je namjestila da te uhvatim.

MUŠKARAC: Ja ću se ugušiti.

ŽENA: Uхватила sam te i sad ću te spremiti za večericu, i ova-ko ću te pojesti, ham-ham, ovako, ovako...
(Zvuk poljubaca)

MUŠKARAC: Anđele, shvati, ja moram bježati. Moram pobjeći dok još ima vremena. Ovo je zaista klopka. Shvati, s čovjekom manipuliraju, dok ga ne stjeraju u klopku unutar klopke, u sve manju i manju rupu, iz koje nema izlaza, i onda ti tu hladnim glasom preko nekog telefona, preko ravnodušnog poštara, preko razglasnika koji se vozi ulicom na krovu nekog automobila, saopće da si gotov. I ništa ti ne preostaje, nego da bježiš dalje, ili da im se predaš na milost i nemilost. I sitno zadovoljstvo, da si ih prepoznao.³⁸

Dakako, Šoljan ni ovdje ne odustaje od završetka kojim potvrđuje samo još jednom to, da uvid u situaciju koja je za čovjeka dramatska, sudbinska, čovjeku nije moguć, ni onom koji je u situaciji, ni onom *izvan* nje. Jer u završetku drame nam se čini kao da su sve banalnosti koje je Žena izgovarala bile samo mimikrija, igra, kao da ona doista *zna*, kao da je to doista pripremljena *klopka*. Muškarac govori o vječnoj zimi, Žena o vječnom ljetu. Ali vječnost je čovjeku nedostižna. I zato čak i pitanje o stvarnosti mora biti relativizirano.

Slijede dvije drame koje autor naziva farsama. Jedna je od njih sentimentalna farsa — »Romanca o tri ljubavi«. Ali kad Šoljan kaže da piše farsu, moramo računati s tim da on, koliko god prihvatio pravila žanra, uvijek teži osporavanju. Te farse nisu samo jednostavni komadi u maniri onih kako je farsa definirana u *Rečniku književnih termina* — »komika u farsu je sirova, puna grubih šala i lakrdijaških efekata. Dublje psihološke podloge nema, ali nju krase vedrina i iskrenost narodnog duha, duboko prožetog galskom veselošću i smislom za oštroumnost, podrugljivo i do karikature iskrivljeno viđenje sveta i ljudskih odnosa.«³⁹

Intencija u drami *Dioklecijanova palača* je prvo miran život u maloj kućici i sadnja kupusa, onda izgradnja palače koja će biti velika kao svijet, ili veća od svijeta. Dakako, prepoznamo izgradnju novog svijeta, koja se ironijski preokreće u svoju suprotnost — *sve se prometnulo u ništa*.

³⁸ DD, str. 257.

³⁹ *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Nolit, Beograd 1985, str. 203.

U ovoj se drami postavljaju odnosi klasične tragedije — Dioklecijan, car koji je za života postigao toliko da je postao svojim vlastitim spomenikom, postaje tek čovjek koji ne može ostvarivati ni svoju egzistenciju. Njegovi se snovi ostvaruju (naizgled), ali to je ujedno njihova smrt. A osim toga, od snova se ne živi. To Pjevač, koji je pjesnik, žrec transformiran u dvorsku ludu, koja jedina pod krinkom ludosti može izreći istinu o tom prijetvornom svijetu caru u lice, zna.

Pjevač zna i usuđuje se izreći.

To je onaj isti Pjevač koji je sjena Dioklecijanova, koji ima nešto i od Sove i od Galileja, koji nosi Dioklecijana kao svoj križ, a koji istovremeno stvara povijest, koji govori caru istinu u lice, ali koji zna kad treba polaskati da bi se spasila glava.

Dioklecijan je izgubio postojbinu, izgubio je tlo, zato mora graditi palaču veću od svijeta, da bi ponovo zadobio taj svijet. Ali čovjeku nije dano drznuti se stvarati svijet. Palača je Dioklecijanova, pa bi i svijet trebao biti njegov. Ali to je svijet u kojem je ostao sam, potpuno izoliran. U potpunoj samoći koja nastaje iz naoko posve beznačajna povoda — iz želje da se sagradi kućica, spajaju se tragedija i ironija. Dioklecijanova je *αμαρτία* određena izvan nje — njemu ne priliči drugačija palača. Ironijskom dramu čini činjenica da car ne može uspravno stojeći podnijeti taj novi svijet, to Ništa.

Ovo je farsa o vlasti i vladanju, o nemoći ostvarivanja slobode, čak i kad se stoji na vrhu. Ili kad se misli da se do vrha došlo. Jer u Šoljanovoj dramaturgiji se i gotovo sigurna znanja relativiziraju. Pjevač zna u što će se izroditi gradnja palače, on vidi da je to obmana, ali ne može ništa promijeniti, jer nema vlast. Da je ima, bio bi Dioklecijan, pred kojim »dioklecaju« ponizni dvorjani, graditelji, trgovci, radnici. Dioklecijan je jedini koji ima ime u toj drami, ali tim imenom ne zadobiva pravo na identitet. Njegovo je ime parola, jednako kao što je i Novi svijet parola.

Carevi su, kao i obični ljudi, mješavina uzvišenog i smiješnog. Tragični pad samo u kontaktu s ironijom postaje farsom. Ali isto tako farsa preobraćena ironijom na kraju ponovo postaje tragedijom, koja najavljuje ponavljanje, obnavljanje ciklusa zla i okrutnosti, obmane i laži. Sve su vrijednosti negirane, Pjevač se očito ne snalazi u tom svijetu u kojem ni djeca više ne postoje. A Dioklecijan se samo u takvom svijetu i prepoznaje, on jedino u njemu vidi mogućnost nastavka života Palače, koja je sagrađena od ljudskog naličja, kojoj je ono i prošlost i sadašnjost i budućnost. Pjevač, koji je čitavo vrijeme bio siguran da zna tijek stvari, čini se da ovim nagovještajem ponavljanja uvijek istog zla ipak biva poražen.

U analizi *Romance o tri ljubavi*, koju Šoljan naziva sentimentalnom farsom, smatram da treba krenuti od Eliotove misli da ni-

kako ne treba pisati komade u stihovima za koje je proza dramski adekvatna.⁴⁰ On uspostavlja razlikovanje između proze, stiha i našeg svakodnevnog govora pišući o tome kako je proza na pozornici jednako »izvještačena« kao i stih, ili, s druge strane, da stih može biti jednako prirodan kao i proza.

Svakako, moramo biti svjesni da je Šoljan samo jednu dramu do sada napisao u stihovima. U svojim ranijim dramskim tekstovima on koristi napjeve, stih u ironičnim pjesmicima Pjevača, ali »Romanca« je drugačija. On *piše stihom*, i to ne bilo kojim stihom, već stihom institucionaliziranim pravilima udvornosti. Svjesno, naravno. Jer manira udvorne poezije gotovo je idealna forma za ironijsku distancu — tamo gdje svaka riječ i svaka fraza može značiti i suprotno od onoga što je izrečeno, Šoljan to obilno koristi. Uz to, on svjesno igra igru simbola, koje relativizira do ironijskog obrata smisla. Počinje s etimologiziranjem na temu *zamka* i *zamke*.

Svaka je riječ dvosmislena i kao takva se čita. Nitko više ne vjeruje ni u što." Spor tjelesne i duhovne ljubavi u svojoj je biti nerješiv, jedna je neodvojiva od druge i upravo je ta njihova prisilna razdvojenost začetak ironičnog modela formiranog u ovoj drami, koji ne pokazuje drugo do cjelovitost ideala, neostvarivog čak i u romanci. To je ironija nastala iz urbaniteta, ali koja se tom istom ubranitetu izruguje kao onemoćaloj frazi.

Udvornost u stalnom preplitanju s trivijalnošću i banalnošću kao tip pisanja ironizira romancu, koja hoće govoriti o idealiziranom svijetu, nepodložnom kritici. I odvajanje »sna« i »jave«, dana i noći u dva tijela, Gospinom i Službeničinom, negira pravila romanse i ispunjenje snovite želje. Ono što Frye navodi kao potpuni oblik romanse, uspješnu potragu, ovdje je samo dijelom ostvareno. Potraga jest uspješna jer je završena — Vitez na kraju putovanja umire. Istovremeno je neuspješna, jer na njenom završetku obje žene shvaćaju konačnu jalovost svoje varke. I u ovoj su drami svi gubitnici.

Vitez umire gonjen na svoje posljednje putovanje glasom crne ptice koja ga mami. Mogli bismo pomisliti da ta ptica utjelovljuje prijašnje Šoljanove ptice, da ih objedinjuje. Ali smatram da se autor opet ironično poigrava sa simbolom koji gotovo da je izgubio svoje značenje (crna ptica — smrt) i s našom uvjerenošću u razumijevanje nekih konvencija žanra. Zato i ne piše romancu, već farsu.

Šoljan svakako nije autor kojeg možemo čitati površno. Naime, on nam malim pomacima od uobičajenih konvencija stavlja na uvid svoj stav, svoj odmak.

⁴⁰ T. S. Eliot, *Izabrani tekstovi*, Prosveta, Beograd 1963, str. 220.

⁴¹ Vidi: PSHK, str. 201.

Tako u drami *Bard on Octavia Farolera*, Otta, Barda, karakterizira već u početnoj didaskaliji, ali ne samo njega, i to je ono što nam ne bi trebalo promaknuti — karakterizira i to društvo, taj svijet. On kaže: »Drugi čin, deset dana kasnije. Jednako raspodijeljeni prostor predstavlja izložbenu galeriju, u kojoj se otvara izložba Farolерових knjiga, rukopisa, plakata i karikatura — opus kvazi-karipskog Majakovskog. Na zidu u krajnjoj pozadini otvaraju se velika francuska vrata na balkon.«⁴²

Ne kaže *kvazi-Majakovskog*, nego *kvazi-karipskog Majakovskog*. Razlika u značenju, dakako, velika je. Na ovakvom detalju vidimo da Šoljan nije izgubio smisao i sklonost igri s pretpostavljenim značenjima.

Vrijeme događanja je današnje. A mjesto je Republika Costa Mala, otok u Karibima. Ali to je »kvazi«. Dakle, ono Šoljanovo, već jednom izrečeno »ništa se ne odnosi na ništa«⁴³ je ironija i poziva da bude shvaćeno kao ironija. Ne eksplicitno, nego dajući signale.

»Bard« nije samo drama koja problematizira odnos vlasti i slobode na razini priče. Priča je banalna, poznata. Ono što je čini literaturom igra je formiranja smisla i protu-smisla, promjene značenja simbola, i to najčešće simbola ustanovljenih upravo u vlastitu djelu. Drama počinje parolom zbora, mase, izvježbanih i naučenih pod palicom »pravovjernog« dirigenta.

ZBOR:

Domovina je naša kao brod
a narod su mu jedra —
i lutao po moru kamo god,
njišu te njena njedra.⁴⁴

Domovina je kao brod. Kroz čitavu dramu brod se ponavlja kao leit-motiv, ali u promijenjenim kontekstima, uvijek na drugačiji način osvjetljavajući i ironizirajući kontekst u kojem se javlja. Brod kojim je Otto doputovao izaslanik je kulture, a zapravo prevozi šampanjac za ministarstvo kulture. Dakako, zvuči kao parodija kostamalske kulture. Drugi je brod kojim je Robi htio pobjeći u Europu, brod kao izlaz iz te provincije i blata (panonskog?).

Drugi je simbol ptica. Ona ptica koja se već toliko puta javljala u Šoljanovim dramama ili neka druga, ona, za koju smo već toliko puta pomislili kako smo napokon otkrili punoću njena smisla. Ali otkrivanje slijedi uvijek iznova.

Šoljan se poigrava sa značenjima, i kad gradi novo značenje, još ga u istoj rečenici negira. »Ideološka afazija, to nema ni kod

⁴² PSHK, str. 245.

⁴³ Vidi: PSHK, str. 165.

⁴⁴ PSHK, str. 246.

Freuda, a kamoli u sirotici Costa mali!«⁴⁵ U ovim Šoljanovim ptičama u »Bardu« sabrana su gotovo sva moguća negativna značenja.

ROBI: A onda, kad je u Kini došla ona kampanja protiv vrabaca, i kod nas se digla hajka protiv malih ptica. Drug Faroler je pprednjačio kao uvijek: najoštrije je osudio nnajmanje ptice: čečesljugare, drozdove i kanarinke. Osobito se ooborio na kakanarinke.

(Pije.) Apsolutno se s njih slažem. Ptice su gnjusne!⁴⁶

Neki su u tom svijetu jastrebovi i sokolovi, neki su češljugari i vrapci. Ali oni koji lete više, po dobro poznatoj zakonitosti, padaju do dna. Uz brod je nužno vezano potonuće, kao što je uz let vezan pad. Autor na samom početku drame relativizira smisao i broda i barda u igri riječima. Mogućnost dovođenja u vezu tako različitih pojmova posljedica je poremećaja, brkanja, nesnalaženja.

Jedno od pitanja koje se javljalo i ranije, ali nikada ovako eksplicitno, čini nam se, pitanje je jezika. Jezik u nekom jalovom svijetu laži i obmana, kad svaka riječ može značiti i sve i ništa, kad su sva značenja, svi smislovi relativizirani. Posebno je uočljiva lažna briga oko toga tko će što misliti:

OTTO: Kako se to ponašaš! Što će ljudi misliti!

OCTOBRA (uvrijeđeno): To se u Parizu ne pitaš! Ovdje si malo građanin kao i svi drugi!⁴⁷

ili hoće li nešto biti »pogrešno protumačeno«:

KUSTOS: Što se zapravo događa? Ministar kao da je sugerirao između redaka da izložbu uopće i ne otvorimo, ako nije apsolutno nužno, a tko da zna što to znači? Izložba je bila objavljena u programu proslave i mogao bi netko tumačiti ... razumijete? ... čemu davati neželjenu boju? (Stanka.) To je valjda sve odlučeno na najvišem nivou. (Želi se našaliti.) Kiša na onom najvišem.⁴⁸

Jezik kojim ljudi govore, da bi ponovo postao sposoban izraziti ljudske vrijednosti, morao bi postati neki drugi jezik. Francuski jezik, ili ptičji jezik. Svakako neki jezik koji je kostamalskim običnim građanima, naviklim na poslušnost, koji već u djetinjstvu nauče »otprve prepoznati miting i zapljeskati«, potpuno dalek, stran i nepoznat.

Iz do sada iznesenog smatram jasnim da je Antun Šoljan autor koji ne piše samo pojedinačna dramska djela, već dramski opus.

⁴⁵ PSHK, str. 257.

⁴⁶ PSHK, str. 257.

⁴⁷ PSHK, str. 267.

⁴⁸ PSHK, str. 274.

Prisutnošću ironije, on postavlja pitanje svijetu dajući nova značenja ustaljenim formama izražavanja, ali i stavljajući uvijek iznova pod znak sumnje ono stvoreno vlastitim umijećem. Šoljanova su pitanja, kao i njegova ironija, trovrсна — zapitanost lica u sukobu sa samim sobom o vlastitoj egzistenciji, zapitanost u dijalogu s drugima o mogućnosti bivanja s drugima u svijetu i pitanja koja mi moramo pročitati, upućena svijetu, o ne-mogućnosti opstanka takvog svijeta.

Ironija za njega, čini nam se, nije tek stilska figura, nego stav. Ironija kao način i jedina mogućnost opstanka dostojna čovjeka.

SUMMARY

After aiming to present survey of theoretical investigations of a term »irony«, the author takes philosophical views as a starting point. What follows is a discussion of the same term linked with works of art and especially with dramatic. In the main part of the text, the author tries to explain the modes through which Antun Šoljan investigates the brink and border situations in which the characters of his plays (Lice; Sova; Brdo; Galilejevo užašće; Ledeno ljeto; Dobre vijesti, gospo; Potop; Klopka; Dioklecijanova palača; Romanca o tri ljubavi) found themselves. This is the world fulfilled with an immanent polysemy, in which the sense has been destabilized by irony achieved through creative and urban dialogicity of thinking. This is the world of disturbed values. The only mode of »recovering« is to direct questions to this world, filling it by irony and establishing new meanings through it. At the same time, Šoljan is being suspicious about the sense created in his own work of art. His questions, as well as his irony, are of three parts: 1. existential questions which a character, being in self-conflict, directs to himself; 2. questions posed in dialogues with the other characters about the feasibility of being together in the world; and finally, 3. questions directed toward the world, about impossibility of its survival.